

坂口安吾「白痴」二面

——「墮落論」及び映画版との照応——

杉 浦 晋

一

坂口安吾の小説「白痴」（昭21）は、まず、伊沢の部屋に押しつけてきた「豚」のような白痴の女（「オサヨ」）が、東京大空襲の晩につかのま「人間」を感じさせたが、一夜明けてみたら、やはり「豚」にすぎなかった、という物語である。

そして、伊沢に映ったこの女の変化に、彼自身の変化が重ねられることによって、物語には、いわば教養小説的な首尾が与えられている。すなわち「大学を卒業すると新聞記者になり、ついで文化映画の演出家（「中略」）になった」ほどのインテリであり、定職と住居を持ち、女「豚」の観察者かつ庇護者でありえたというかぎりにおいて、「豚」ならぬ「人間」であった伊沢が、同じ「人間」に思われた女への刹那の感動ののち、空襲で一切を失い、あらためて女とともに、同じ「豚」として歩みはじめるという最後の場面に、彼の遍歴は帰結する。

したがって「白痴」の物語は、「豚」↓「人間」↓「豚」という、伊沢に映った女の物語に、「人間」↓「人間」↓「豚」という、伊沢自身の物語が重ねられたものとして、形式的にとらえられる。すなわち、空襲の晩から翌朝に至る物語のクライマックスでは、二人はともに「人間」から「豚」への道を歩むのである。

以上のことは、ある程度まで、エッセイ「墮落論」（昭21）の内容に照応している。「ある程度まで」というのは、たとえば花田俊典が指摘したように^①、「白痴」には「墮落論」以前のエッセイなどとの、細部における重要な照応もみられるからである。しかし、少なくとも、以下にみるかぎりでは、「墮落論」との照応はあきらかであろう。

なお、「墮落論」をコードとして「白痴」を（もしくは、後者をコードとして前者を）解説する試みは、多くの先行論にみられる。そして、「一種の定型になっている」^②それらが、「小説の寓意や観念を「真理」で埋める読みの営み」であることの限界を、松本常彦が指摘している^③。しかし、ここでは「小説の寓意や観念」の充填をめ

ざすつもりはない。むしろ逆に、「寓意や観念」の内包とはあまりかわりなく、「白痴」と「墮落論」との照応を、できるだけ形式的にとらえてみたいのである。

では、まず「白痴」から、二つの部分を引く。

A「前略」女の身体を自分の胸にだきしめて、さ、やいた。

「死ぬ時は、かうして、二人一緒だよ。怖れるな。そして、俺から離れるな。火も爆弾も忘れて、おい、俺達二人の一生の道は、いつもこの道なのだ。この道をたゞまつすぐ見つめて、俺の肩にすがりついてくるがい、分ったね」

女はぐくと頷いた。

その頷きは稚拙ではあつたが、伊沢は感動のために狂ひさうになるのであつた。あ、長い長い幾たびかの恐怖の時間、夜昼の爆撃の下に於て、女が表した始めての意志であり、たゞ一度の答へであつた。そのいぢらしさに伊沢は逆上しさうであつた。今こそ人間を抱きしめてをり、その抱きしめてゐる人間に、無限の誇りをもつのであつた。二人は猛火をくゞつて走つた。

〔八二―八三頁〕

B「前略」巡查の姿は消え去り、雑木林の中にはたうとう二人の人間だけが残された。二人の人間だけが――けれども女は矢張り一つのたゞの肉塊にすぎないではないか。〔中略〕

女はかすかであるが今まで聞き覚えのない厭声をたて、ゐた。それは豚の鳴声に似てゐた。そして彼は子供の頃の小さな記憶の

断片をふと思ひ出してゐた。一人の餓鬼大将の命令で十何人かの子供たちが仔豚を追ひまはしてゐた。追ひつめて、餓鬼大将はザックナイフでいくらかの豚の尻肉を切りとつた。豚は痛さうな顔もせず、特別の鳴き声もたてなかつた。尻の肉を切りとられたことも知らないやうに、たゞ逃げまはつてゐるだけだつた。伊沢は敵が上陸して重砲弾が八方に唸りコンクリートのビルが吹きとび、頭上に敵機が急降下して機銃掃射を加へる下で、土煙りと崩れたビルと穴の間をころげまはつて逃げ歩いてゐる自分と女のことを考へてゐた。崩れたコンクリートの陰で、女が一人の男に押へつけられ、男は女をねぢ倒して、肉体の行為に耽りながら、男は女の尻の肉をむしりとつて食べてゐる。女の尻の肉はだん／＼少くなるが、女は肉慾のことを考へてゐるだけだつた。

〔八三―八四頁〕

Aは、大空襲の場面。伊沢が「始めて」女に「人間」を感じ、「無限の誇り」から「感動のために狂ひさうになる」くだりである。続くBは、それから一夜明けた場面。空襲の前までと同様、「矢張り」女が「肉慾のことを考へてゐるだけ」の「豚」であつたことを、あらためて伊沢が痛感するくだりである。

そして、右のA・Bは、たとえば「墮落論」の次の二つの部分に、あきらかに照応している。

a けれども私は偉大な破壊を愛してゐた。運命に従順な人間の姿は奇妙に美しいものである。〔中略〕

あの偉大な破壊の下では、運命はあつたが、墮落はなかつた。無心であつたが、充滿してゐた。猛火をくゞつて逃げのびてきた人達は燃えかけてゐる家のそばに群がって寒さの暖をとつてをり、同じ火に必死に消化につとめてゐる人々から一尺離れてゐるだけで全然別の世界にあるのであつた。偉大な破壊、その驚くべき愛情、偉大な運命、その驚くべき愛情。それに比べれば、敗戦の表情はたゞの墮落にすぎない。〔五七頁〕

b 人間。戦争がどんなすさまじい破壊と運命をもつて向かふにしても人間自体をどう為しうるものでもない。戦争は終わつた。特攻隊の勇士はすでに闇屋となり、未亡人はすでに新たな面影によつて胸をふくらませてゐるではないか。人間は変りはしない。たゞ人間へ戻つてきたのだ。人間は墮落する。義士も聖女も墮落する。それを防ぐことはできないし、防ぐことによつて人を救ふことはできない。人間は生き、人間は墮ちる。そのこと以外の中に人間を救ふ便利な近道はない。〔五九頁〕

いずれも「墮落論」の終わり近くであるが、aは戦時の空襲下における人々の「美しさ」「愛情」を述べた部分。そしてbは、戦後の人々の「墮落」ぶりを述べた部分である。

さらに、次の「墮落論」の二つの部分は、それぞれ右のa・bの部分に引き続き、AⅡaとBⅡbが背反することを述べている。

ab だが、墮落といふことの驚くべき平凡さや平凡な当然さに比べ

ると、あのすさまじい偉大な破壊の愛情や運命に従順な人間達の美しさも、泡沫のやうな虚しい幻影にすぎないといふ気持ちがある。〔五八頁〕

ba 戦争に負けたから墮ちるのではないのだ。人間だから墮ちるのであり、生きてゐるから墮ちるだけだ。だが人間は永遠に墮ちぬくことはできないだらう。なぜなら人間の心は苦難に対して鋼鉄の如くでは有り得ない。人間は可憐であり脆弱であり、それ故愚かなものであるが、墮ちぬくためには弱すぎる。人間は結局処女を刺殺せずにはゐられず、武士道をあみださずにはゐられず、天皇を担ぎださずにはゐられなくなるであらう。〔五九頁〕

abでは、AⅡaの「美しさ」について、「泡沫のやうな虚しい幻影」といった形容を与える一方、BⅡbの「墮落」については、「驚くべき平凡さ」「当然さ」いった形容を与えている。baでは、AⅡaの「美しさ」について、さらに「可憐」「脆弱」「愚か」「弱さ」といった形容を与え、BⅡbの「墮落」については、「鋼鉄の如く」という「強さ」の形容を与えている。

そして最後に、いわば背反するAⅡaとBⅡbが一致した、ありうべき未来への「必要」を述べているのが、baに引き続く「墮落論」終わりの部分である。

c だが他人の処女でなしに自分自身の処女を刺殺し、自分自身の武士道、自分自身の天皇をあみだすためには、人は正しく墮ちる

道を墜ちきることが必要なのだ。そして人の如くに日本も亦墜ちることが必要であらう。墜ちる道を墜ちきることによつて、自身を發見し、救はなければならない。政治による救ひなどは上皮だけの愚にもつかない物である。

〔五九―六〇頁〕

では、以上を整理してみよう。

「白痴」における「人間」↓「豚」の変化は、引用部A↓Bの關係に還元することができる。そして、このときA⇐a、B⇐bであるとなすなら、それは「墮落論」における引用部a⇐bの關係に、すなわち「美しさ」↓「墮落」の關係に照応する。また、引用部ab⇐baにみられる数々の形容をおしなべて鑑みるなら、それは「弱さ」↓「強さ」の關係にも置換される。

さらに、同じくab⇐baにおいて、「豚」⇐「墮落」⇐「強さ」と、「人間」⇐「美しさ」⇐「弱さ」とは、あきらかに背反するものとして述べられている。そのうえで、引用部cでは、両者が「自分自身」にとつて「正しく」一致することが希求されている。

そして、次の「白痴」の終わりの部分は、おそらくはその一致を表象し、もつて「墮落論」の引用部cに照応するとみなされる。

C 女のねむりこけてゐるうちに、女を置いて立去りたいと思つたが、それすらもめんどくさくなつてゐた。人が物を捨てるには、たとへば紙屑を捨てるにも、捨てるだけの張合ひと潔癖ぐらゐはあるだらう。この女を捨てる張合ひも潔癖も失はれてゐるだけだ。微塵の愛情もなかつたし、未練もなかつたが、捨てるだけ

の張合ひもなかつた。生きるための、明日の希望がないからだつた。「中略」敵が上陸し、天地にあらゆる破壊が起り、その戦争の破壊の巨大な愛情が、すべてを裁いてくれるだらう。考へることもなくなつてゐた。

〔八四―八五頁〕

女への一切のこだわりを失ひ、さらに「明日の希望」をも失つたと語られる前半部は、B⇐b、すなわち「豚」⇐「墮落」⇐「強さ」の状態に照応する。そして、ここではそれが、前夜の空襲と同じ「戦争の破壊の巨大な愛情」を「考へることもなく」希求するA⇐a、すなわち「人間」⇐「美しさ」⇐「弱さ」の状態と、もはや背反するというより、あくまで連続的かつ兩義的な状態として示されていることに、注目すべきである。

ところで、一九七〇年代から書き継がれ、今日までに安吾論の一規範とみなされてきた柄谷行人の所論が、「墮落論」における「豚」⇐「墮落」⇐「強さ」の主張をのみ強調していたことを、また山城むつみが、これとは逆に「人間」⇐「美しさ」⇐「弱さ」の価値を称揚したことを、城殿智行があわせて批判している。それは、相互補完的にいずれか一方の前景化に偏ることなく、「強さ」と「弱さ」をともに語ろうとする安吾の兩義性³そのものを検討すべきだといふ、まことに妥当な主張に基づいていた。

そのうえで城殿は、デリダのレヴィナスへの批判などを援用しつつ、おもに引用部cの検討に即して、「自分自身の処女を刺殺せよ」と呼びかける安吾の隱喩的表現に、「他者」への志向を欲望に結びつける回路が見出されるのではないだろうか」と述べている。「両

義性」が「概念的」ではなく、あくまで「隠喩的」に表象されている点に、「墮落論」の可能性をみいだしていると、おおむね受け取られようが、このことをつぶさに検討するだけの準備は、いまはまだない。

とまれ、ともに背反するものの「隠喩的」な一致という「両義性」に帰結する、「白痴」の物語と「墮落論」の内容との形式的照応については、これまでにひととおり確認してきたつもりである。

二

「白痴」の物語を以上のようにとらえるかぎり、すでに述べたように、そのクライマックスは、伊沢と女が、ともに「人間から「豚」への道を歩むところに存するであろう。すなわち、引用部AからBに至り、そしてCに帰結するシーケンスである。

ところが、このことをなぜか理解せず、「二人を逆に「豚」から「人間」にむかつて歩ませてしまったのが、手塚眞の監督・脚本による映画版「白痴」⁴⁾である。

その公刊された脚本によれば、映画では小説のAにあたる部分が、シーン126（絵コンテでは138）に、Bにあたる部分が、シーン97（同じく108）に、それぞれ該当している。⁵⁾すなわち、小説のA→Bという展開は、映画ではB→Aに逆転していることになる。

加えて、Bと比べてシーン97は、以下のように大きく異なっている（ちなみに、Aとシーン126は、伊沢のまことに感動的な台詞まで含めて、ほとんど同じである）。

まず、子供達が子豚を追いまわし、餓鬼大将がその尻の肉を切り取るという、伊沢の「子供の頃の小さな記憶の断片」の映像化が、そこには欠けている。そのぶんだけ、いわば場面の「隠喩的」な「豚」性は、量的に後退したことになる。

そして、「肉体の行為に耽りながら、男は女の尻の肉をむしりとつて食べてゐる」という、想像的な行為の主体が、引用部Bではおのずから伊沢と女だとみなされるのに対し、シーン97では、次のように、二人とは別人であるかのように変更されている。

戦闘状態にある夜の街。

あちこちで爆発や、機銃掃射がなされている。

崩れたビルの中を、転げ回るように逃げている、伊沢とサヨ。

廃墟の中で、男がひとりの女を押さえつけ、肉体の行為に耽りながら、その女の肉をむしり取って食べている。

それでも女の顔は、官能の喜びを見せている。

さらに、この脚本に基づいた絵コンテには、「ビルの陰に身を潜める伊沢とサヨ／窓の中に男女の影／C・2人からクレインアップして／窓の中をのぞく／女を押えつけ行為にふける男」というメモとともに、伊沢と女が、はっきりと別の男女の行為をのぞきみるさまが描かれている。

ちなみに、ほとんどこの絵コンテのとおり完成した映画の場面では、行為に耽る女のほうは日本人で、男はどうやら黒人であるようにみえた。してみれば、ここには「墮落論」がふまえていたよう

な、パンパンやオンリーといった占領下の風俗に対する、手塚のささやかな目配せが働いていたのかもしれない。

しかし、やはりいっそう重要に思われるのは、行為の主体が、伊沢と女とは別人に変更されたことである。これによって、行為の場面の「隠喩的」な強度は、小説におけるように、伊沢と女の「豚」性を直接的にあらわすのではなく、それを他者の行為に間接的に投影するといったほどにまで、はなはだしく弱められてしまった。

しかも、そのうえで「人間」↓「豚」を「豚」↓「人間」に逆転させているのだから、手塚の意図が、「人間」が「豚」に「墮落」するという現実の直視ではなく、ひょっとしたら「豚」でも「人間」になりうるかもしれないという、ファンタジーの創造にあったことは、おのずからあきらかである。

手塚のこの「人間」⇄「美しさ」への「無限の誇り」は、彼好みの「映像クリシェ」を総動員したとおぼしい、映画の終わり近くのファンタスティックなシーケンスに結実している。「イメージ・女神たち」と題された、そのシーン35の脚本を引用する。

山や丘は、星影の中に目覚め、女性の形となって起き上がる。

神々が、世界を再び作ろうと集まって、地上に種を蒔いている。につこり、微笑んでいる女神。

その顔には、どこか、サヨの面影が宿る。

地上で、それを見上げている幼子。

雲の上から、優しいまなざしで地上を見下ろしている女神たち。

この場面に該当する絵コンテ(シーン147)のメモには、「女神」ははっきりと「サヨのイメージ」と記されているし、何より完成した映画において、巨大な「女神」を演じていたのは、「サヨ」役と同じ女優であった。

すなわち、みごとに「豚」は「人間」となり、さらに「女神」となりはてたのである。ここには、小説の帰結たる引用部Cとは真逆に、「世界を再び作ろう」という「明日の希望」の「隠喩」ばかりがあふれかえっている。

ちなみに、この巨大な「女神」のイメージには、映画版「白痴」の二年前に(おそらくはその脚本の構想中に)公開された、庵野秀明の総監督・脚本による映画「新世紀エヴァンゲリオン劇場版 Air/まごころを、君に」⁷⁾が影響していた可能性が、すでに指摘されている⁸⁾。

しかし「新世紀……」において、いわばあらゆる葛藤を解消する母性への回帰の象徴としての巨大な「女神」は、物語の終わりです定的に相対化されており、もって主人公の少年は、壮絶な葛藤の果てに、ただ隣に横たわる少女⇄他者と、じかに向きあうことを強いられていた。これに対して映画版「白痴」には、そうした相対化の契機はほとんど存在しない。何しろ、「雲の上」の女が「女神」になったことに素直に応じて、伊沢は「地上」で「幼子」と化しているのだから。

してみれば、小説「白痴」にいっそう近いのは、その映画版よりも、むしろ「新世紀……」のほうかもしれない。「新世紀……」の終わりの場面で、終末の浜辺に横たわる少年と少女は、小説「白痴」

の終わりにおいて、空襲のあとで雑木林のなかに横たわる伊沢と女のように、すなわち、あたかも「豚」どうしであるかのように、みごとに意思の疎通を欠いていた。

三

小説「白痴」とその映画版が異なる点は、もちろん、以上にとどまらない。

ただし、映画をファンタジーにするために導入された、女の「女神」化以外の、さまざまな趣向については、とくにここで触れるつもりはない。というのも、いま詳述する余地はないが、たとえば戦時下にテレビ局が存在し、国民的アイドルが画面を通じて大衆を洗脳していたといった趣向などは、およそ非現実的ではあるにせよ、もともと小説がはらんでいた要素の外延とみなされるかぎりにおいて、その可能性の範疇にとどまっているからである。それは、小説で伊沢が「文化映画」の会社に勤めていたことの、通俗的な「見立て」にすぎない。

それよりも、ここで最後に述べておきたいのは、そうした趣向をそもそも可能にしたといつてよい、映画の語りのあり方についてである。

小説「白痴」の語りが、「吹雪物語」（昭13）などと同じく、「無形の説話者」の自覚によって、いわば一人称と三人称の語りを往還するような帯域でなされていたことについては（そして、それが現前する話者によるのと同じく、ただ巧みな語りへと「風化」する可

能性をはらんでいたことについては、すでに述べたことがある⁹⁾。それは、いわば三人称的な一人称であることにおいて、物語を伊沢の体験や内面の範囲に限定したが、しかし、一人称的な三人称であることにおいて、そのパラノイアックな自己対象化を可能にしたといつてよい。たとえば、先の引用部Bにおける「肉体の行為に耽る「男」（と「女」）の想像的な姿なども、そうした自己表象の一例とみなされる。

ところで、映画版「白痴」の語りで特徴的なのは、小説においては「伊沢」を主語とした語りである地の文を、しばしば伊沢役の俳優の声によるナレーションとして用いていることである。ほとんど主語を「私」に変更しただけで、こうした流用が可能であったのは、やはり小説の語りが、一人称と三人称のはざまに保たれていたからであろう。

してみれば、地の文のナレーション化は、その帯域を、いわば純粹な、というより、ありふれた一人称の語りに縮減してしまったことになる。したがって、それは伊沢（と女）がメインで登場するか、おおむね伊沢の主観と一致した視点からとらえられた場面にかぎって、ヴォイス・オーバーで挿入されるにとどまっている。

そして、その一方で、これ以外のほとんどの場面は、いわばありふれた三人称の語りによる、客観描写に委ねられたといつてよい。すなわち、もはや伊沢の体験や内面に限定されることなく、映画版では、任意に場面を連ねることが可能になったのである¹⁰⁾。

かくして映画は、右に述べたような語りの分裂に応じて、伊沢の物語と伊沢以外の人物に焦点化した物語とに、およそ分裂すること

になった。そして、映画をファンタジーにしているさまざまな趣向は、おもに後者に多く導入されている（たとえば、国民的アイドルの虚像を描いたテレビ局の場面には、しばしば伊沢は登場しない）。逆にいえば、さまざまな非現実的な趣向の導入こそが、映画の語り＝物語の分裂を不可避にしたのである。

それゆえに、確かに映画は、みせることの面白さを獲得したといえるのである^①（たとえば、アイドルが歌い踊る場面や、視覚効果を駆使した大空襲の場面など）。しかし、そのこととひきかえに、語ることと語られることの緊迫感は、小説に比べて、やはり大きく失われてしまったといわざるをえない^②。

注

- (1) 「白痴」評釈（久保田芳太郎・矢島道弘編『坂口安吾研究講座Ⅱ』三弥井書店、一九八五）
- (2) 「白痴」論の前に「〔解釈と鑑賞〕二〇〇六・一一」
- (3) 「墮落論」〔「解釈と鑑賞」別冊「坂口安吾事典〔作品編〕二〇〇一〕
- (4) 一九九九年公開。なお、本稿の執筆に際しては、VHS版を参照した。
- (5) 脚本、絵コンテとも、手塚眞と「白痴」プロジェクト「白痴」（セブンレッドマキキュリー、二〇〇〇）所収のものを、参照、引用した。
- (6) ウェブ上でいくつか指摘されているが、たとえば、「カイエ・デュ・シネマ・ジャポン」の吉田大助による映画評には、

「映像クリシエの見本市」という評言があり、その一例として、後述する庵野秀明「新世紀エヴァンゲリオン劇場版」の影響があげられている。また「映画瓦版」の無署名の映画評には、「どこかで観たような絵」の連続」という評言とともに、諸星大二郎「生物都市」などの影響が示唆されている。

- ほかに私見では、（劇中で用いられた絵画の作者なので、当然かもしれないが）フリクシヨンのギタリストであった恒松正敏の絵画、レッド・ツェッペリン「聖なる館」とロキシー・ミュージック「サイレン」のアルバム・ジャケットの影響も感じられた。さらに、直前の空襲の場面の音楽として用いられた、ムソルグスキーの組曲「展覧会の絵」の「キエフの大門」が、エマーソン、レイク&パーマーの演奏（そのエンディングで、グレッグ・レイクが「Death is Life」とドラマチックに歌いあげていることは、本文で述べた映画のクライマックスには、なかなかふさわしく思われる。しかし、もちろん小説には、「Life is Death」のほうがふさわしいであろう）によつて知られることなどを考えあわせるなら、本作のファンタジー化に動員された「映像クリシエ」は、一九七〇年代のサブカルチャーに、おもに取材していたとおぼしい。してみれば、女の夫に導かれて、その家で伊沢が体験する幻想の場面など、ほとんど寺山修司の映画の不出来なパロディのようである。ちなみに、手塚眞は一九六一年生まれ。一九九七年公開。なお、本稿の執筆に際しては、DVD版を参照した。
- (7)

(8)

ウェブ上でいくつか確認されるが、たとえば、署名が付されたものには、前掲(6)「カイエ・デュ・シネマ・ジャポン」

の吉田大助による映画評、「Amazon.co.jp」の的田也寸志に

よるDVD版の商品説明などがある。ただし、前掲(5)『白痴』

所載の「手塚眞インタビュー」において、手塚は「新世紀エヴァンゲリオン劇場版」には言及せず、「実は大きい女性

性が出てくるモチーフというのも、自分の映画の中で結構繰り返して使っているんです」とのみ述べ、ビデオ「妖怪天国」

(一九八六)の例をあげている。ここに、同世代の映像クリエイターへの対抗意識が働いていたと考えるのは、深読みに

すぎるであろうか。ちなみに、庵野秀明は一九六〇年生まれ

「文章の一形式」の同時代性」(『坂口安吾論集① 越境する

安吾』ゆまに書房、二〇〇二)

(9)

前掲(9)で述べた語りの「風化」は、一人称のみならず、

(10)

このような三人称への退行にも該当すると考えている。すな

わち、一人称的な三人称(三人称的な一人称)の語りが、あ

りふれた一人称に退行することも、ありふれた三人称に退行

することも、あるいはこの両方に同時に退行する(両方が分

裂的に混在してしまう)ことも、いずれも「風化」のあらわ

れとしてとらえてみたいのである。

(11)

映画版「白痴」は、一九九九年度のヴェネチア国際映画祭で

新たに設けられた「ドリームズ&ビジョンズ」部門に選出さ

れ、劇場公開時のパンフレットに寄せられた金原由佳の報告

によれば、「CG映像の優れた作品として」『プリモ フィー

(12)

チャー・フィルム・フェスティバル デジタルアワード」を

受賞した」という。

このことは、戦後の安吾の歩みを考えるうえでも、示唆的な

事態だと考えている。たとえば、同様な語りの「風化」が、

「白痴」以後の安吾にさまざまな「文」を可能にしたとみな

されることは、拙稿「坂口安吾における「反復的なもの」(「解

釈と鑑賞」二〇〇六・一一)で述べた。

「白痴」「墮落論」の参照、引用は、『坂口安吾全集』04(筑

摩書房、一九九八)により、まとまった引用については該当

頁数を示した。これも含めて、引用部への注記は「」でお

こなった。